

SPETTACOLI

Qui accanto e in basso due immagini di Peter Weller nel «Pasto nudo» il nuovo film di David Cronenberg



Il regista canadese ha presentato «Il pasto nudo» tratto dal romanzo di Burroughs: una delusione. Fuori concorso «Star Trek VI»: L'Enterprise in aiuto di un pianeta squassato da una Chernobyl

Le metamorfosi di Cronenberg

BERLINO. Grande varietà di offerta, ieri, al Filmfest. Di solito è il segno che un festival sta decollando, e pazienza se il film più atteso - *Il pasto nudo* di David Cronenberg - si è rivelato un'indigesta delusione. In fondo l'esistenza del film di Cronenberg ci ha spinto a leggere il famoso romanzo di William Burroughs da cui è tratto, e di questo lo dobbiamo ringraziare. Oltre a Cronenberg, abbiamo incontrato le memorie storiche di *La guerre sans nom*, documentario di Bertrand Tavernier sul conflitto d'Algeria; l'alta cultura di *Antigone*, il film di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet basato sulla tragedia di Sofocle, nella doppia traduzione Holderlin-Brecht; e lo spettacolo fantascientifico di *Star Trek VI: The Undiscovered Country*. L'evento della quarta giornata del Filmfest è stato indiscutibilmente il documentario di Tavernier, perché non era mai successo che la Francia lavasse in pubblico la propria coscienza sporca riguardo all'Algeria. Ma, inaspettatamente, anche la proiezione di *Star Trek VI* ha regalato agguanci d'attualità. Abituati a inglobare nel proprio cinema tutto, dalle suggestioni culturali più raffinate alla cronaca più occasionale, gli americani non si sono lasciati sfuggire l'occasione di alludere, in una delle saghe di narrativa popolare più amate, alla fine dell'impero sovietico. Ecco dunque che, all'inizio del film, il reame di Klingon, storico nemico degli umani, viene colpito da un incidente nucleare (Chernobyl?), rischia la distruzione e chiede aiuto agli avversari di un tempo. Viene spedita sul posto l'astronave Enterprise (il capitano Kirk recalcitra, ma il vulcaniano Spock mette buoni uffici) che prende contatto con i klingoniani, esseri mostruosi che mangiano con le mani ma amano citare Shakespeare. La pace sembra cosa fatta, ma fra i klingoniani ci sono «falchi» che operano un golpe («capita l'allusione?»), e mettono in pericolo l'esistenza stessa dell'Enterprise... Dice Nicholas Meyer, il regista: «Fare uno *Star Trek* che allude al crollo dell'Urss era un modo di mescolare thriller politico, film di guerra e molte altre cose. Missione riuscita, caro Spock. Incredibile...»



DAL NOSTRO INVIATO ALBERTO CRESSPI

BERLINO. Per parlare del *Pasto nudo*, film di David Cronenberg, occorre dimenticare che esiste un *Pasto nudo*, libro di William Burroughs, al quale assai vagamente si ispira. Solo allora potremmo apprezzare il film per quello che è, ma rischieremo una delusione ancora maggiore di quella che attende i fans dello scrittore americano. Perché ci troveremo di fronte a un film lentissimo, angoscioso sì, ma anche piuttosto noioso per essere firmato da un maestro dell'horror come Cronenberg. Soprattutto, ci troveremo di fronte a un film i cui elementi narrativi, assenti nella scrittura ipersperimentale di Burroughs e del tutto inventati da Cronenberg, sono di una solare, sconcertante banalità, che davvero non ci aspettavamo da un regista capace a suo tempo di girare un film sottile, originale e inquietante come *Inseparabili*. Ve lo confessiamo: amando poco le scene sanguinolente, e nutrendo un'irrazionale ma invincibile terrore per scarafaggi e millepiedi, che sono di fatto i veri protagonisti del film, siamo andati a vedere *Il pasto nudo* con la tremarella in corpo. Ebbene, ci siamo inorriditi ben poco, abbiamo riso qua e là (ma il film ha momenti ironici sicuramente voluti) e ci siamo annoiati a morte. Tirate le somme, *Il pasto nudo* film ha motivi d'interesse tutti legittimi, lo si voglia o no, e *Il pasto nudo* romanzo, e quindi è da lì che dovremmo partire. Cronenberg, alla conferenza stampa, ha spiegato di aver voluto «inventare dal nulla una «creatura» composta da Burroughs e noi, mettendo a confronto le diverse possibilità espressive della letteratura e del cinema. Così ho deciso di non filmare il romanzo, ma di mostrare Burroughs che scrive e guarda ciò che scrive. È anche per questo che il film non è «spaventoso», non fa paura: perché il protagonista rappre-

presenta lo Scrittore e non, come accade di solito negli horror, lo Spettatore. Lui non si meraviglia di ciò che accade, dei mostri che incontra, perché è lui che li sta creando, in una sorta di coscienza sfida con se stesso. *Il pasto nudo* è stato scritto da Burroughs negli anni Cinquanta e fin dal '61 John Huston sognava di trarne un film. Ci hanno pensato molti cineasti importanti, ma tutti si sono arresi. Cronenberg ci è riuscito con un'idea apparentemente geniale, in realtà - almeno a giudicare dagli esiti - infelice. Invece di filmare il libro così com'è (un'interminata serie di incubi omosessuali e di delitti da tossicodipendenza multipla, scritti a mo' di sketch, ma con un gusto del paradosso e dell'ironia, e una tensione stilistica, francamente sublimi), ha inventato un personaggio di scrittore, William Lee, che naturalmente è Burroughs stesso (Lee è il pseudonimo che ha usato per firmare alcuni dei suoi libri).

All'inizio del film, Lee fa di professione l'«exterminator»: disinfaeste case dagli scarafaggi, per poi infestare se stesso mettendosi robuste dosi di insetticida. Gli incubi iniziano quando un gigantesco scarafaggio parlante gli chiede di uccidere la moglie, che sarebbe la spia di una misteriosa organizzazione, chiamata Interzone. Lee esegue, e fugge a Tangen (dove visse lo stesso Burroughs); laggiù, altri simpatizzanti mostriciattoli lo iniziano a una nuova droga (il *black meat*, fatto con polpa di millepiedi tritati) e lo spingono a infiltrarsi sempre più nella Interzone. Parallelemente, la crisi creativa di Lee prosegue, e le macchine da scrivere si trasformano in bacarozzi via via più ripugnanti. Alla fine, la missione di Lee e la sua repressiva vocazione letteraria si sbloccano simultaneamente, ma a caro prezzo...

A un libro geniale proprio nella sua frammentazione allucinatoria, Cronenberg ha aggiunto, come vedete, l'unica cosa che non serviva: la trama (e pensare che Burroughs l'aveva scritto: «Non accade mai nulla nel mondo di un drogato»). Per di più una trama da spy-story stracciona, del tutto insibile, e giocando tutto il film su un attore non all'altezza, il Peter Weller di *Robocop*, che ricorda la famosa battuta di Sergio Leone sul giovane Clint Eastwood (ha due espressioni: con il cappello e senza). Il risultato è che le invenzioni di Burroughs si perdono per strada, mentre Cronenberg azzecca di suo una sola idea, quella delle macchine da scrivere mutanti realizzate da Chris Walas: «Sono inventate rispetto al libro - racconta - ma Burroughs le ha amate moltissimo, voleva portarsene a casa una, forse per scrivere il suo prossimo romanzo».

Una cosa che nel libro è ostentata in modo addirittura maniacale, e che nel film è come rimossa, è la natura strettamente omosessuale degli incubi di Burroughs: «Ne abbiamo molto parlato - dice sempre Cronenberg - io non sono gay e avevo paura di non rispettarlo, ma lui mi ha detto "ok, fai il film così come sei tu, senza pensare a me"». Scompare anche l'affascinante satira che Burroughs opera sulla burocrazia americana, e viene molto banalizzata la tematica - fondamentale - della tossicodipendenza. Per l'edizione inglese del libro, nel 1964, Burroughs scrisse a mo' di introduzione la più lucida analisi che sia possibile leggere sulla droga e su quella che lo scrittore definisce «l'algebra del bisogno». Lì, c'è una frase che non ha bisogno di commenti: «Vivevo a Tangen, in una stanza. Per un anno non mi sono mai lavato e non ho mai cambiato i vestiti, né me li sono tolti, se non per infilare un ago ogni ora nella carne legnosa, grigia e fibrosa».

Dimenticare Algeri Tavernier racconta le colpe dei francesi

DAL NOSTRO CORRISPONDENTE PAOLO SOLDINI

BERLINO. Ogni paese, dunque, ha il suo «passato che non passa». Con i giornali pieni di storie della Stasi, con gli archivi sui criminali nazisti che si riaprono laggiù a Buenos Aires, con i sospetti e il disagio che s'insinuano nella coscienza pubblica e privata della Germania d'oggi, il festival di Berlino è parso un palcoscenico ideale per ospitare la rappresentazione di una vicenda di rimozione d'un pezzo di storia compiuto, stavolta, da altri. *La guerre sans nom* di Bertrand Tavernier, proiettato ieri fuori concorso, racconta il silenzio per trent'anni sulla guerra d'Algeria. Non il silenzio ufficiale, rasputo e scandaloso, quanto piuttosto il silenzio privato, il pudore e l'imbarazzo, la dolorosa incapacità di chi quella guerra l'ha fatta parlando, considerandola «parte» della propria biografia, del proprio personalissimo passato. Ci sarà un che di consolatorio, forse, nel modo in cui molti tedeschi guarderanno il film di Tavernier - quando - arriverà - al grande pubblico. Ecco, penseranno molli, la prova provata che ogni popolo ha le sue proprie tentazioni a chiudere occhi e orecchi quando si parla di sé: che il Grande Peccato della Germania non è, in fondo, solo «tedesco». E non è vero, forse, che la stessa incapacità di fare i conti con la Storia semina tracce di sé un po' dovunque? Dall'America dell'assassinio di Kennedy all'Italia delle lettere di Togliatti?...

Le quattro ore di dialogo intenso, di domande e di risposte con i protagonisti degli «avvenimenti d'Algeria» posti davanti alla macchina da ripresa spogliati d'ogni pretesa di inquadrare quel pezzo della loro vita in un'ideologia, in una scelta politica, in un sistema di valori, soltanto con la loro memoria e qualche fotografia, però, contengono un'altra lezione, possono essere viste e ascoltate come una diversa e ben poco consolatoria testimonianza. La guerra rimossa, cancellata, negata, quella che molti (anche alcuni dei suoi «piccoli protagonisti che compaiono nel film») rifiutano di chiamare «guerra», riacquista la sua sostanza di fatto reale, che si può raccontare per quel che è stato, con i suoi orrori, ma anche le sue banalità, la sua violenza disumanizzante, la tortura e le rappresaglie, la paura, ma anche la noia, l'instupidimento nell'attesa che qualcosa succeda, la perdita inutilità di uno sforzo bellico che ha impegnato centinaia di migliaia di soldati ed è costato decine di migliaia di vite umane quando avrebbe potuto essere interrotto esattamente con lo stesso risultato, in uno qualsiasi degli otto anni che è durato il conflitto. Denunciare la logica della guerra, o piuttosto la sua assoluta insensatezza: è questo l'obiettivo di Tavernier? Certo, ma anche qualcosa di più. Dai racconti dei protagonisti, tutti scelti - e non a caso - in una regione ben delimitata, quella intorno a Grenoble nella quale nella primavera del '54 ci furono gli unici episodi di ribellione aperta da parte dei cosentini, emerge anche la grande contraddizione che impedisce, salvo poche eccezioni, l'obiezione di coscienza, la rivolta aperta, tra i soldati che erano stati gettati nell'avventura. Quando si spara e ci si fa sparare le convinzioni onorevoli e i buoni sentimenti vengono messi da parte. Quello che aveva cercato di non partire perché odiava

la guerra sarebbe stato pronto alla più feroce vendetta. Giurati ai cadaveri mutilati dei suoi compagni caduti in un'imboscata; quello che si rifiutò di assistere alla tortura di un prigioniero non trovò il coraggio di parlare al generale in visita alla guarnigione, e oggi si odia per questo e non riesce a esprimersi senza piangere, ma non accusa se stesso; accusa «chi mi ha costretto». Tavernier, insomma, mette in scena gli orrori della Storia ma anche la debolezza degli uomini che furono chiamati a servirvi. Senza moralismi, perché nessuno evidentemente può dire «io non mi sarei fatto complice», ma senza indulgenza. Con una severità, anzi, che, ed è forse la nota più positiva, la più confortante del film, molti dei «piccoli protagonisti» sono disposti, oggi, ad esercitare su se stessi. In questo, forse, *La guerre sans nom* offre una testimonianza di eccezionale attualità. Indica, con il pudore iniziale di quanti cominciano a parlare, con la confessione da parte di molti di non averlo mai voluto fare finora, che c'è un modo semplice, sano, onesto di guardare al passato senza considerarlo «passato», cogliendo, per così dire, il riflesso morale che esso proietta sul presente. Ritrovando ora, e non è tardi, non è troppo tardi, convinzioni e valori che allora furono annegati. Purché qualcuno faccia le domande giuste, purché si parli, purché non si consideri un dato di coscienza da rimuovere l'essere stati dalla «parte sbagliata della Storia», l'averlo accettato (in qualche caso credere ancora oggi di esser stati nel giusto), o comunque non aver fatto molto per passare dalla «parte buona». È una testimonianza utile per lo spirito pubblico della Francia, che ancor oggi ufficialmente parla di ciò che accadde tra il '54 e il '62 come degli «avvenimenti d'Algeria», e di ogni paese, ognuno con le proprie macchie, ognuno con le proprie rimozioni. Ma che pare più utile che mai in questa Germania, per la seconda volta inschiantata in una penosa incapacità di fare i conti, qui ed oggi, con quel che il passato proietta sul suo presente.

La Filarmonica di Filadelfia, un miracolo d'orchestra

Il famoso «ensemble» americano vanta dell'Academy of Music compirà cent'anni nel Duemila. Grandi nomi, da Stokowski a Muti ma soprattutto serietà e rigore

DALLA NOSTRA INVIATA MATILDE PASSA

FILADELFA. Marietta Gazzaniga sorride lievemente alzando il calice, in un quadro a olio dai colori un po' spenti. Fu lei, cantante italiana, a inaugurare nel 1857 la fiarmanente Academy of Music, vanto musicale di Filadelfia. Si recitava *Il Trovatore* e lei era Leonora, naturalmente, ma chissà perché il pittore l'ha tramandata più come Violetta nel suo folle brindisi. Forse per sottolineare che si trattava di un'inaugurazione. Nel vecchio edificio di mattoni rossi a due piani,

fortuna nel Nuovo Continente inaugurando un teatro d'opera italiano? E la ancora un certo effetto lasciare gli ultramoderni palazzi di vetro, per entrare nella «Grande vecchia signora di Locust Street», metafora affettuosa con la quale gli amanti della musica chiamano il vecchio edificio dell'Academy. Quando sorse, nella seconda metà dell'Ottocento, l'Academy of Music era un luogo, diremmo oggi, multimediale. Anche se era nato come teatro dell'opera. Vi si faceva di tutto. A cominciare dal *Grand ball and Promenade Concert*, per il quale fu costruito uno speciale parquet. Parquet che fu riusato nel 1889 per ospitare nientedimeno che una partita di football disputata tra l'Università di Princeton e quella della Pennsylvania. Per non parlare dei balli delle debuttanti e di tutte quelle cerimonie che richiedono luoghi consacrati dalla storia.

Ma la fama dell'Academy of music è legata, ovviamente, all'Orchestra Filarmonica. Fondata nel 1900, decollò subito internazionalmente con l'arrivo di Leopold Stokowski, il leggendario direttore amato da Greta Garbo. Aperto a tutte le novità, Stokowski sperimentò per la prima volta il suono stereofonico, eseguì la prima americana della mahleriana Sinfonia dei Mille e si consegnò per sempre al mondo di celluloido incidendo, proprio nell'Academy di Filadelfia, la colonna sonora per *Fantasia di Walt Disney*. Tra i musicisti dell'orchestra c'è ancora un violista, Mogili, che suonò per *Fantasia*. Ora ha settant'anni, ma in perfetta forma e viene ingaggiato quando qualcuno si ammala. Da quasi un secolo, insomma, la Filarmonica si misura con la grande musica sinfonica. Qui fecero il loro debutto americano Stravinsky e Saint-Saens, qui si commissionano opere nuove a musicisti contemporanei, qui si affronta

il grande repertorio romantico e settecentesco. Forse perché è così antica, forse perché è stata curata e allevata da grandi direttori, dopo Stokowski ci fu Ormandy e ora Muti, forse perché l'«american way of life» prevede la grande coesione delle comunità, fatto sta che ascoltare la Filarmonica è un'esperienza straordinaria. Sembra un organismo vivente dotato di un suo respiro, di un suo ritmo. Tante individualità al servizio di una comunità di suoni. Un miracolo difficile da descrivere. Ma siccome i miracoli non piovono dal cielo e spesso hanno basi molto concrete, proviamo a scavare nel quotidiano dei musicisti. Scegliamo come guida Cathy Barnash, giovane manager dell'orchestra. E qui da sei anni, ma solo da un anno e mezzo, segue nel dettaglio l'orchestra. Formata da 106 elementi, la compagine vanta una coesione prima di tutto affettiva: «Diciamo che è come una grande

famiglia, una vera e propria comunità - spiega Cathy Barnash - chiunque arrivi si sente subito accolto e gli «anziani» non vedono i giovani come potenziali rivali, ma come energie nuove che arricchiscono l'orchestra». Stesso atteggiamento nei confronti dei nuovi direttori, ad esempio. Ogni anno, da quando Muti è direttore musicale, si lancia un giovane strumentista o un giovane direttore. «È straordinario - prosegue la Barnash - vedere come l'orchestra si mette a disposizione del giovane. E, se sono convinti del suo talento, fanno di tutto per farlo tornare». Quanti giovani debuttanti italiani possono dire lo stesso delle nostre orchestre? Su questo è il segreto sul piano psicologico, qual è il segreto amministrativo? «Nessun segreto», l'orchestra ha un budget di 22 miliardi l'anno. I finanziamenti giungono da privati, dai biglietti, dalle incisioni. Se, dopo l'audizione si viene assunti, c'è

uno stipendio base di quasi cinque milioni al mese, poi ci sono i contratti individuali. È un buon trattamento economico, conferma la Barnash, soprattutto all'inizio, dopo, con il passare degli anni, la forbice con altre professioni si allarga. «Ne sappiamo qualcosa a ogni rinnovo contrattuale», aggiunge sorridendo. Rinnovo che avviene ogni tre anni. Non è facile licenziare un musicista, ovviamente. Non accade che un direttore possa cacciare via il clarinetista solo perché gli è antipatico, ma se ci sono serie ragioni, lo può fare. L'orchestra si esibisce dalle 170 alle 200 volte l'anno. In più ci sono le registrazioni da compiersi entro due settimane. Il tempo lavorato in più viene considerato straordinario. Le audizioni per i nuovi assunti sono lanciate a livello nazionale e non ci sono preclusioni. Chiunque si può presentare, anche senza alcun diploma, basta che sappia suonare. «Recentemente

abbiamo assunto un timpanista che non aveva alcuna preparazione specifica, ma si era presentato solo come percussionista. Ed è bravissimo». Il segreto, secondo Cathy Barnash, è anche nel feeling con i direttori. Con Muti in particolare: «C'è un rapporto così stretto, un coinvolgimento così totale con l'arte di Muti, che tutti ne sono stregati. Lui è pieno di energia come un operaio e ha un rigore e un'integrità appolline». Si ferma un attimo, sorride e aggiunge: «È come se in lui si fondessero Dioniso e Apollo e questo spinge l'orchestra a dare sempre di più, a non fermarsi mai. In contrasto con quel modo abituale di lavorare che dice: armo fin qui e poi basta. Così prevale l'intima gioia di far parte di un'organizzazione che non è volta al successo ma a dare il meglio di sé». E per dare il meglio c'è bisogno anche di un altro Auditorio. Perché la vecchia signora di Locust Street, nata come teatro

dell'opera, ha un'acustica micidiale per la musica sinfonica. Per la sinfonica la sala deve essere come una cassa acustica con il pavimento vuoto sotto. In modo che il suono si propaghi secondo una certa risonanza. Per l'opera, invece, tutto il contrario. La voce non deve incontrare «assorbimenti» ma deve scattare sopra l'orchestra e arrivare limpida fino in fondo. È un problema internazionale. Poche sale sono state adeguatamente progettate. In Italia, ad esempio, non esistono sale siffatte. A Roma se ne parla dal dopoguerra, ma ancora non si è riusciti a concludere nulla a Filadelfia, il luogo di Riccardo Muti, finalmente è partita la sottoscrizione. Il nuovo edificio sorgerà poco lontano dal romantico palazzo di mattoni rossi. Probabilmente sarà pronto per il centenario dell'orchestra, nel Duemila. O anche prima, vista la rapida esecutiva degli americani.